

 [HTTP://ORCID.ORG/ 0000-0002-4352-6008](http://ORCID.ORG/0000-0002-4352-6008)

MAGDALENA WASILEWSKA-CHMURA
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
magdalena.wasilewska-chmura@uj.edu.pl

Słowo, obraz i muzyka w intermedialnym laboratorium Ingmara Bergmana

Abstract

Word, Image, and Music in Ingmar Bergman's Intermedial Laboratory

The article addresses the problem of relationships between a word, an image, and music in Ingmar Bergman's films as approached from a new perspective of multimodality theories within a wider context of intermedia studies. The proposed framework for analyses is Lars Elleström's concept of modalities of media, which are basic categories of their possible features: material modality (the way of mediating signs), sensorial modality (the way of perception and involvement of the senses), spatiotemporal modality (concerning the cognitive conditions for fixing perception data in space and time), and semiotic modality, which is connected to meaning. As her point of departure the article's author takes Bergman's words about film being parallel to music, which speak for film's formal complexity as well as intensified connotative values. Further into the article, the analyses of selected musical scenes from *Autumn Sonata* and *Cries and Whispers* are carried out to illustrate the emergence of meaning through the combination of text, image and music or image and music. The article argues that music serves as a narrative means connecting different narrative levels and/or expressing emotional complexity beyond the limits of language. Thanks to different modalities of the media involved the semiotic impact of musical scenes is more elaborate than that of the verbal text itself, and the symbolic meaning of universal relevance is achieved.

Keywords: Ingmar Bergman, relationships word-image-music, film music, intermediality, modalities of media

Słowa kluczowe: Ingmar Bergman, związki słowo-obraz-muzyka, muzyka w filmie, intermedialność, modalności mediów

Intermedialność a modalności mediów

Teoria intermedialności narodziła się w latach 80. XX wieku na gruncie filmoznawstwa, gdyż tam różnorodność zaangażowanych mediów była najbardziej oczywista. Obraz, tekst i dźwięk poddawane były refleksji analitycznej zarówno w izolacji – jako poszczególne media – jak i we wzajemnych związkach w intermedialnym tekście filmowym. Teoria intermedialności oznaczała rozszerzenie perspektywy semiotycznej, uwzględniając – oprócz komunikatu – także specyfikę zaangażowanych mediów oraz charakter ich interakcji¹.

Obecnie studia intermedialne dotyczą nie tylko synkretycznych gatunków sztuki, ale wszelkich badań nad kulturą². Przyjęto tezę Williama J. Thomasa Mitchella, że media zawsze są konstruktami złożonymi (*mixed media*)³, toteż teoria nie zajmuje się już ich definicjami, klasyfikacjami i połączeniami. Częściej poddaje się refleksji mechanizmy działania mediów oraz ich funkcjonowanie w obszarach granicznych⁴. Szwedzki badacz intermedialności Lars Elleström zaproponował model analizy mediów oraz ich wzajemnych relacji, wskazując wspólne płaszczyzny, na których można rozpatrywać ich oddziaływanie na odbiorcę, zarówno w kategoriach podobieństw, jak i różnic. Płaszczyzny te określa on mianem modalności (*modalities*), a ujmują one sposoby przejawiania się mediów oraz mechanizmy ich percepcji, rozumienia i interpretacji. Trzeba zaznaczyć, co podkreśla sam badacz, że pojęcia te nie odwołują się do koncepcji multimodalności, które rozwinęły się w lingwistyce, teorii komunikacji czy edukacji, lecz lokują się w ramach badań intermedialnych i ich tradycji⁵. Koncepcja multimodalności odnosi się zasadniczo do złożonej i wielokanałowej natury współczesnej komunikacji, która łączy różne modusy (*modes*), takie jak język, muzyka, obraz czy gest, a pojęcie modalności/modusu jest bardzo ogólnie definiowane jako wszelkie środki semiotyczne wytwarzające znaczenie w kontekście społecznym⁶. Teorie intermedialności zawsze podkreślały natomiast materialne aspekty mediów, relacje między mediami oraz ich techniczne uwarunkowania.

Elleström wyróżnia zatem cztery modalności mediów, czyli płaszczyzny ich przejawiania się i oddziaływania na odbiorcę: (1) modalność materialna to sposób przekazywania znaków, tzw. intefejs medium (np. obraz, dźwięk, ruch); (2) modalność sensorialna ujmuje sposób percepcji i zaangażowanie zmysłów (odpowiada więc poszczególnym zmysłom); (3) modalność spacjotemporalna określa dyspozycję poznawczą podmiotu do umieszczania danych percepcyjnych

¹ O rozwoju teorii intermedialności zob. M. Wasilewska-Chmura, *Literatura i muzyka w przestrzeni intermedialnej. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 19–42.

² *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, eds. J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer, Lund 2007, s. 14.

³ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 5.

⁴ Por. tom *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, ed. L. Elleström, Basingstoke 2010.

⁵ L. Elleström, *The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations* [w:] *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, ed. L. Elleström, Basingstoke 2010, s. 13.

⁶ G. Kress, T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London 2001, s. vii.

w czasie i przestrzeni; w końcu (4) modalność semiotyczna to poziom, na którym ujawniają się znaczenia⁷. Powyższe kategorie dotyczą wszelkich mediów, dzięki czemu mogą być one między sobą porównywane z uwzględnieniem swej odrębności. Ponadto porządek ten odzwierciedla kolejność i wzajemne zależności poszczególnych momentów percepcji i rozumienia, które na ogół traktowane są jako jeden akt. Wynika stąd, że o modalności semiotycznej nie można mówić bez uwzględnienia pozostałych trzech, a więc aspekty materialne, sensorialne i spacjotemporalne mają swój udział w generowaniu znaczenia, toteż powinny być poddane refleksji analitycznej. W tym właśnie sensie będę używać terminu modalności mediów, analizując relacje między słowem, obrazem a muzyką w filmach szwedzkiego klasyka kina Ingmara Bergmana.

Intermedialne myślenie Bergmana o sztuce

Bergmanowskie imaginarium ma swoje źródło w obrazach. W wypowiedziach metaartystycznych reżyser często nawiązywał jednak do muzyki, która w adekwatny sposób ujmowała dla niego specyfikę sztuki filmowej, a także stała się istotnym elementem filmowego dyskursu. Wiele jego filmów ma tytuły muzyczne, muzyków jako protagonistów oraz wykorzystuje muzykę w warstwie akustycznej i wizualnej. Muzyka w filmie stanowi z reguły element podporządkowany narracji wizualnej, swego rodzaju tło, które wzbogaca obraz o dodatkowe walory na zasadzie paralelizmu lub kontrapunktu⁸. W filmach Bergmana używana jest nader oszczędnie, pełniąc ważne funkcje dramaturgiczne. Zamierzam to prześledzić na przykładzie dwóch filmów – *Jesiennej sonaty*⁹ (1977) oraz *Szeptów i krzyków* (1972¹⁰) – w których nie występuje muzyka oryginalnie skomponowana, a dobór i sposób użycia utworów muzycznych są autorską koncepcją reżysera.

W manifestie *Każdy mój film jest moim ostatnim filmem* (1959) Bergman zapowiedział zmianę swej ówczesnej barokowej maniery na estetykę bliską dramatom kameralnym¹¹. Jego związek z pianistką Kåbi Laretei przyniósł pogłębione rozumienie muzyki, tak więc reżyser opisywał pierwotne impulsy do powstania swoich filmów: „To może być kilka taktów muzyki, smuga światła w poprzek ulicy”¹². Istotą była nie tyle opowieść, ile skojarzenia i obrazy układające się we-

⁷ L. Elleström, op. cit., s. 17–21.

⁸ C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington 1987, s. 14–15.

⁹ Pod tym tytułem dzieło Bergmana funkcjonuje jako film, jak również w nowszej literaturze przedmiotu, natomiast jego scenariusz został wydany w polskim przekładzie pod tytułem *Sonata jesienna* (1980). Tego tytułu dla filmu używa też Tadeusz Szczepański w tłumaczeniu *Obrazów Bergmana* (1993).

¹⁰ Niektóre źródła, w tym Svenska Filminstitutet i strona domowa www.ingmarbergman.se, podają rok 1973, ponieważ film miał szwedzką premierę 5 marca 1973 r., jednak właściwa premiera miała miejsce w USA w grudniu 1972.

¹¹ I. Bergman, *Każdy film jest moim ostatnim filmem*, przeł. T. Szczepański [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 310–323.

¹² Ibid., s. 312.

dług pewnych rytmów, które z czasem miały skonkretyzować się w formie scenariusza:

napisany dialog teatralny stanowi partyturę, która jest wyjątkowo trudna do zrozumienia dla zwykłego czytelnika. [...] Dialog można zatem przedstawić, ale wskazówki, jak się tym dialogiem posługiwać, jak go zrytmizować, jak podzielić na pauzy, w jakim tempie powinien on przebiegać, co się właściwie dzieje pomiędzy replikami – to wszystko muszą z powodów praktycznych pominąć, ponieważ **tak szczegółowa partytura stałaby się nieczytelna**¹³.

Porównanie scenariusza do partytury wskazuje na odrębność tekstu werbalnego wobec filmu z jego złożoną strukturą medialną. Stąd konkluzja reżysera, że „[f]ilm nie ma nic wspólnego z literaturą”¹⁴. Partytura, podobnie jak scenariusz, jest jedynie kodem dla przekazania specyficznych jakości – muzycznych lub filmowych. W objaśnieniach do scenariusza *Persony* (1966) Bergman zapisał: „Nie stworzyłem scenariusza w zwykłym sensie. To, co napisałem, wydaje się podobne raczej do melodii, którą – jak sądzę – w trakcie nagrania zinstrumentuję z pomocą moich współpracowników”¹⁵. Paralele muzyczne sygnalizują więc złożoność procesów znaczeniowótórczych w gotowym dziele w stosunku do tych przekazanych w medium języka (scenariuszu).

Podobnie opisał Bergman dramaturgię Augusta Strindberga, którą był zafascynowany od wczesnej młodości: „nie rozumiałem, o czym mówił Strindberg. [...] **Rozpoznawałem melodię**, odczuwałem uczucia. Nie rozumiałem ich sensu, ale **czułem muzykę tego tekstu**”¹⁶. Muzyka, rozumiana tu metaforycznie, reprezentuje rodzaj komunikacji, który wymyka się kategoriom pojęciowym, apelując do intuicji. Później, kiedy Bergman reżyserował sztuki Strindberga, wpływy te stały się bardziej konkretne: *Szepty i krzyki* z 1972 roku noszą piętno *Sonaty widm*¹⁷; *Jesienna sonata*, jako dramat kameralny, również nawiązuje do tej poetyki¹⁸, a ponadto – do muzyki w warstwie tematycznej. W obu filmach Bergman, tak jak Strindberg, obnażał destrukcyjne ludzkie emocje skrywane pod maskami ról społecznych i konwenansów. Przy tym eksplorował wątki autobiograficzne i autotematyczne: emocjonalne odrzucenie oraz problematyczną rolę artysty we współczesnym świecie.

¹³ Ibid, s. 313, wyróżnienie moje – M.W.-C.

¹⁴ Ibid., s. 314. To istotna enuncjacja, gdyż Bergman pisał wcześniej dramaty, opowiadania i scenariusze.

¹⁵ Cyt. za: A. Luko, *Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*, New York 2015, s. 45, tłum. moje – M.W.-C.

¹⁶ O. Assayas, S. Björkman, *Bergman. Rozmowy*, przeł. M. Falski, W. Gilewski, Warszawa 2007, s. 16, wyróżnienia moje – M.W.-C.

¹⁷ E. Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, Stockholm 1993, s. 75.

¹⁸ Törnqvist wymienia w tym kontekście, oprócz *Sonaty widm*, m.in. *Pelikana*, *Pogorzelisko* i *Grę snów*, a także wskazuje na paralele z dramatami Ibsena, które Bergman również reżyserował. Ibid., s. 95.

Muzyka obecna w kadrze

Bergman nie był świadom, że w jego filmach często pojawiają się sceny wykonywania muzyki, jego cele były bowiem czysto filmowe¹⁹. W *Jesiennej sonacie* tematem jest motyw relacji matki i córki, interesujący go jako studium ukrywanej agresji kobiet, która ujawnia się w sytuacjach skrajnego napięcia²⁰. Koncertująca pianistka Charlotta po latach odwiedza córkę Ewę. Nie wie, że opiekuje się ona niepełnosprawną siostrą Heleną, którą matka oddała do zakładu opieki. Zadawane konflikty ujawniają się, kiedy córka gra dla matki na fortepianie, a Charlotta jest krytyczna wobec jej wykonania. Rozczarowanie i żal Ewy znajdują ujście w nocnej rozmowie, w której obwinia ona Charlottę o swe traumatyczne dzieciństwo, rozpad rodziny i chorobę siostry. Świadkiem tej sceny jest Helena, która pragnie pogodzenia z matką, jednak ta następnego dnia pośpiesznie wyjeżdża. Ewa zaś po jakimś czasie pisze do matki pojednawczy list.

Tadeusz Szczepański odnajduje w filmie kompozycyjny wzór sonaty z dwoma głosami kobiecymi jako odpowiednikami tematów, które w formie sonatowej stanowią tworzywo muzycznej narracji²¹. Bergman przyznał jednak, że nie wie, dlaczego wybrał taki właśnie tytuł²². Jego zamysł opierał się na koncepcji snu w trzech odsłonach i trzech oświeceniach, którą jednak porzucił w trakcie realizacji²³. Z kolei poetyka snu wiązała się w jego myśleniu zarazem z muzyką i z filmem²⁴. W scenariuszu cała akcja rozgrywa się w dialogach, które miejscami zmieniają się w monologi z sekwencjami wspomnień i introspekcji. W filmie jedność czasu i akcji została przełożona na dwie płaszczyzny narracji: bieżącą – realistyczną, w ciepłych barwach, krótkich planach i zbliżeniach, oraz retrospektywną, noszącą ślady pierwotnej koncepcji snu za sprawą statycznych ujęć, szerszej kompozycji kadrów i rozświetlonych barw; w tych scenach narracja dobiega z offu, czyli z planu terażniejszości. A zatem materialność obrazu (kolorystyka, sposób filmowania), a dalej percepcja wzrokowa i towarzyszące jej procesy kognitywne wzbogaciły przekaz werbalny o nowe znaczenia, podobnie jak materialność tekstu mówionego²⁵ w relacji do obrazu.

Elementami organizującymi formę są również prolog i epilog, w których mąż Ewy, Wiktor, obserwując żonę, komentuje jej historię: „Czasem stoję tu i patrzę na moją żonę, kiedy ona o tym nie wie”²⁶. Ten teatralny gest wskazuje na autonomiczność świata fikcji oraz filmu jako sztuki, a potwierdza to sposób filmowania, w którym narrator znajduje się niejako na proscenium i mówi wprost do

¹⁹ A. Luko, op. cit., s. 71.

²⁰ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, wyd. 3, Gdańsk 2007, s. 361.

²¹ Ibid., s. 362.

²² I. Bergman, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 328.

²³ T. Szczepański, op. cit., s. 262. Również O. Assayas, S. Björkman, op. cit., s. 66 (tu jednak tłumacze błędnie przełożyli *dröm* jako marzenie).

²⁴ I. Bergman, *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 73.

²⁵ Pisząc o materialności lub modalności materialnej, mam na myśli jednocześnie nadbudowane nad nią modalności sensorialną i spacjiotemporalną, czyli postrzeganie owej materialności. Komentuję natomiast głównie modalność semiotyczną jako rezultat spłotu powyższych modalności.

²⁶ I. Bergman, *Sonata jesienna. Jajo węża*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1980, s. 5.

kamery, zaś wewnątrz pokoju z bohaterką – znajduje się w głębi sceny²⁷. Tak więc i w tym wypadku obraz wprowadza dodatkowe niuanse znaczeniowe do tekstu scenariusza. Szczepański wskazuje na podobną metateatralną formułę w debiucie filmowym Bergmana *Kryzys* (1945), gdzie narrator oznajmia: „Sztuka może się rozpocząć. Kurtyna w górę”²⁸. Egil Törnqvist podkreśla jednak, że reteatralizacja medium filmu jest środkiem jego odnowy, bowiem jako stylizacja przełamuje konwencję realistyczną²⁹. Leif Zern potwierdza świadome wykorzystywanie środków teatralnych przez Bergmana, w tym traktowanie publiczności jako obecnej w tej samej przestrzeni mentalnej³⁰.

Muzyka jest w *Sonacie jesiennej* wielokrotnie tematyzowana jako punkt odniesienia dla kariery muzycznej Charlotty, pozostającej w antytetycznym stosunku wobec jej realnego życia³¹. Jednocześnie muzyka rozbrzmiewająca w filmie staje się kluczem do zrozumienia konfliktu dramatycznego. Występuje ona jedynie w dwóch scenach, w charakterze dźwięku diegetycznego, którego źródło znajduje się w świecie przedstawionym³². Są to sceny muzykowania³³ stanowiące część narracji filmowej i z racji wyeksponowania muzyki określone przez Alexis Luko jako zbliżenia audialne (*aural close-ups*)³⁴.

Szczególne znaczenie ma scena przy fortepianie, kiedy matka wypróbowuje instrument, po czym prosi córkę, by coś dla niej zagrała. Ewa, mimo obaw co do poziomu swojej gry, daje się przekonać i gra *Preludium a-moll* op. 28 nr 2 Chopina, poprzedzając wykonanie samokrytycznym komentarzem. Na przykładzie tej sceny można zaobserwować, w jaki sposób różnorodne elementy medialne syntetyzują się w odbiorze. Najpierw jednak pokażę mechanizm percepcji samej muzyki, w oderwaniu od obrazu, by uchwycić procesy znaczeniowótórcze w ramach poszczególnych modalności. Utwór muzyczny to na poziomie materialnym to jedynie sekwencja dźwięków o różnej częstotliwości, natężeniu i barwie. Kiedy są one percypowane przez słuchacza, zyskują cechy sensorialne, odbierane jako wrażenia zmysłowe (np. dźwięki głośne/ciche, wysokie/niskie). Jednocześnie są one w akcie percepcji porządkowane w czasie i przestrzeni, przyjmując

²⁷ Marc Gervais widzi w tym zabiegu ślady poetyki dekonstrukcji z wcześniejszych filmów Bergmana. Podobnie interpretuje on scenę, kiedy Charlotta, sama w pokoju, mówi do siebie i nagle zwraca się do kamery, dając widzowi poczucie współobecności w akcji. Zob. M. Gervais, *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*, Montreal 1999, s. 134. Prolog i epilog, skierowane bezpośrednio do widza, zastosował też Bergman w swoim ostatnim filmie *Sarabanda* (2003).

²⁸ T. Szczepański, op. cit., s. 104.

²⁹ E. Törnqvist, op. cit., s. 104.

³⁰ L. Zern, *Se Bergman*, wyd. 2. poprawione, Stockholm 2018, s. 89.

³¹ E. Törnqvist, op. cit., s. 100. Również Luko jako główny temat filmu wymienia sztukę naśladowującą życie. A. Luko, op. cit., s. 79.

³² D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 315. Tak muzyka jest słyszalna zarówno dla widza, jak i dla postaci filmowych.

³³ Pomijam tu muzykę czołówki filmu, *Sonatę F-dur* op. 1 na flet i klawesyn Georga Friedricha Händla. Jak zaznacza Anna G. Piotrowska, „muzyka – podczas napisów początkowych i końcowych – pozostaje obca w stosunku do filmowej diegezy, chociaż może pomagać w ustaleniu pewnych wyznaczników dotyczących czasu i miejsca akcji czy charakteru następujących wydarzeń”. A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 24.

³⁴ A. Luko, op. cit., s. 73.

postać struktur potencjalnie znaczących (np. melodii, harmonii). Tu może ujawnić się modalność semiotyczna w ramach konwencji muzycznych rozpoznawanych przez odbiorcę. Już nazwisko kompozytora, gatunek lub tytuł utworu wywołują wyobrażenia o stylu, weryfikowane następnie w procesie słuchania. Dalsze rozumienie, czyli konstruowanie znaczeń, zależy od kompetencji muzycznych słuchacza – jego umiejętności wyodrębniania sensów muzycznych na poziomie formy według rozpoznawanych prawidłowości, na przykład harmonii funkcyjnej, budowy okresowej, pracy tematycznej.

Tak działa muzyka, gdy odbierana jest jako sztuka autonomiczna, czyli niezależna od zewnętrznych uwarunkowań i rozumiana przez kody czysto muzyczne. Inaczej dzieje się, gdy muzyka związana jest z określoną sytuacją, kiedy do wrażeń słuchowych dochodzą na przykład widok wykonawcy i ekspresja jego ciała, sygnalizując emocjonalne sensory. Ułatwiają one rozumienie muzyki, nadając nieprecyzyjnym semantycznie konotacjom muzycznym³⁵ bardziej określone treści. Wracając do sceny przy fortepianie, widz, zależnie od swych kompetencji, może **słyszeć** niepewność i szkolny charakter wykonania Ewy lub też raczej **ujrzeć** je na jej twarzy wyrażającej zagubienie. Kontrapunkt stanowią krótkie zbliżenia twarzy matki, na której pojawiają się to uśmiech, to konsternacja, a może nawet zniecierpliwienie³⁶.

Luko nazywa tę scenę muzycznym pojedynkiem, a jednocześnie podkreśla podwójną funkcję muzyki w filmach Bergmana: z jednej strony – jej metafizyczny sens i oczyszczający charakter, z drugiej – możliwości użycia jej jako narzędzia kontroli i manipulacji, zgodnie z ambiwalencją Bergmana wobec kondycji człowieka-artysty³⁷. Charlotta unika oceny gry Ewy, w końcu przedstawia jednak swoją koncepcję utworu, dystansując się wobec jego wykonania przez córkę („Chopin nie jest sentymentalny”³⁸) i objaśniając jego jakości muzyczne w kategoriach semantycznych (spokój, surowość, cierpienie, siła męskiej woli). Uwagi kierowane są do Ewy, ale jednocześnie do widza, którego percepcja i rozumienie zostają tym samym ukierunkowane, gdyż nie każdy odbiorca jest w stanie wychwycić interpretacyjne niuansy. Następnie Charlotta gra cały utwór zgodnie z przedstawionymi założeniami. Ścieżka dźwiękowa prezentuje profesjonalne wykonanie utworu, przy czym dodatkowe sygnały semiotyczne płyną z obrazu, który jest podwójnym planem twarzy matki i córki. Niezachwiana pewność matki i jej panowanie nad materią muzyczną (potwierdzone gestem odłożenia tekstu nutowego) odpowiada-

³⁵ Zob. L. Kramer, *Signs Taken for Wonders. Words, Music, and Performativity* [w:] *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds. S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhard, Amsterdam 2002, s. 39 (muzyka jako znak bez określonego znaczenia); idem, *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, Berkeley 1984, s. 6 (znaczenie muzyki oparte na peryferyjnych konotacjach i eksplicytniej strukturze kombinatorycznej).

³⁶ Luko wskazuje w tej scenie na podwójny aspekt gry, związany ze zmiennymi punktami widzenia kamery: grająca Ewa filmowana jest z perspektywy matki, natomiast Charlotta widziana jest oczami Wiktora i – jako świadoma swojej publiczności artystka – również „gra” w tym momencie rolę wzruszonej matki. A. Luko, op. cit., s. 83–86.

³⁷ Ibid., s. 100.

³⁸ Ibid.

ją wymienionym przez nią wcześniej cechom osobowości Chopina i jego muzyki. Coraz bardziej przygnębiony wyraz twarzy córki sygnalizuje natomiast widzowi dramatyczną różnicę obu interpretacji, nawet jeśli nie jest on w stanie jej usłyszeć³⁹. Zbliżenie audialne łączy się tu ze zbliżeniem kamery, które wydobywa istotę konfliktu między kobietami.

Różnica wykonania ma szerszy wymiar, skomentowany przez Wiktora: „Moim zdaniem analiza Charlotty jest bardzo nęcąca, ale interpretacja Ewy wydaje mi się bardziej zaangażowana”⁴⁰. Chodzi tu o prymat intelektu lub emocji w interpretacji muzyki; dla Charlotty muzyka Chopina jest kwestią intelektualnej analizy, natomiast dla Ewy to ekspresja niewyraźalnych uczuć – stąd jej bezbronność wobec werbalizacji⁴¹. W późniejszej rozmowie Ewa, wspominając dzieciństwo, zarzuca matce: „nie potrafiłam nic powiedzieć, brakowało mi słów, bo ty je wszystkie nam zabrałaś”⁴². Podobnie w odniesieniu do Chopina Charlotta, z pozycji autorytetu artysty, zamyka jakości emocjonalne utworu w słowach, tak iż zastępują one rzeczywiste uczucia, do których niezdolna jest w życiu.

Pojmowanie muzyki jako języka uczuć powraca w drugiej scenie muzycznej, kiedy Ewa przywołuje wspomnienie rodzinnej Wielkanocy spędzonej wraz z przyjacielem matki, wiolonczelistą Leonardem: „Leonardo podpił sobie i grał wszystkie suity Bacha solo, był całkiem niepodobny do siebie, zrobił się jakby większy, cięższy i łagodny, i okropnie pijany, grał źle, ale pięknie”⁴³. W filmie scena ta jest – jak większość retrospekcji – statyczna, umieszczona w głębi kadru, co sygnalizuje zmianę perspektywy narracyjnej. Przypomina obrazy dawnych mistrzów, na przykład Jana Vermeera, na których muzykujący przedstawiani są jakby podglądani przez artystę, a nie pozujący przy instrumencie. Leonardo siedzi odwrócony tyłem do kamery, a działanie muzyki odbija się w skupionych twarzach słuchaczy, zwłaszcza zakochanej Heleny⁴⁴. Filmowe tworzywo jest podporządkowane logice formy muzycznej – scena kończy się wraz z kadencją, która w muzyce tonalnej zamyka część lub całość utworu. Muzyka Bacha reprezentuje tu ufność, harmonię i ulotne chwile szczęścia, a perfekcyjne wykonanie nie jest najistotniejszym warunkiem jej oddziaływania.

W filmie można jednak odnaleźć również ślady ambiwalencji Bergmana wobec sztuki w ogóle, a muzyki w szczególności; Luko interpretuje scenę w kategoriach manipulacji, której dopuszcza się Leonardo, wykorzystując emocjonalne działanie muzyki do uwiedzenia naiwnej Heleny. W scenach muzycznych *Jesienną sonatę* sztuka staje się więc, niezależnie do swego metafizycznego wymia-

³⁹ Warto dodać, że obie wersje nagrała Kåbi Laretei, różnicując wykonanie amatorskie i profesjonalne – tak jednak, by nie popaść w karykaturalne przerysowanie. Mimo to obie aktorki twierdziły, iż nie słyszą różnic między wykonaniami. Natomiast autorem werbalnej interpretacji preludium Chopina był sam Bergman, a Kåbi Laretei przyznała, że zaskoczyły ją głębia i trafność tego opisu. Zob. K. Laretei, *Såsom i en översättning. Teman med variationer*, Stockholm 2004, s. 362–364.

⁴⁰ I. Bergman, *Sonata jesienna...*, s. 22.

⁴¹ Törnqvist podkreśla fakt, że Ewa, porzucając pisarstwo dla muzyki, daje tym samym wyraz sceptycyzmowi wobec języka. E. Törnqvist, op. cit., s. 98.

⁴² I. Bergman, *Sonata jesienna...*, s. 37.

⁴³ Ibid., s. 52.

⁴⁴ Wykonywany jest fragment *Suity Es-dur na wiolonczelę solo* nr 4 Jana Sebastiana Bacha.

ru, narzędziem władzy⁴⁵. Obie siostry doznają emocjonalnych krzywd w związku z silnym przeżyciem muzycznym, co prowadzi do ich przemiany – u Heleny to początki fizycznego kalectwa, u Ewy gotowość osądzenia matki za krzywdy z dzieciństwa.

Jak widać, muzyka diegetyczna wyodrębnia się w filmie jako niezależne medium oraz wchodzi we wzajemne zależności ze słowem i z obrazem. Z jednej strony wnosi nastrój wynikający z charakteru wybranej muzyki⁴⁶, z drugiej – obraz i sytuacja nadają muzyce znaczenia, których ona sama w warstwie brzmieniowej nie posiada⁴⁷. Dla twórczości Bergmana charakterystyczne jest wykorzystywanie tych samych utworów muzycznych w różnych filmach. Stają one swoistym kodem symbolicznym, który można interpretować w kategoriach wagnerowskich lejtmotywów, niosących określone emocjonalne treści⁴⁸.

Muzyka, która mówi

W *Szeptach i krzykach* muzyka Bacha występuje w funkcji niediegetycznej, czyli dobiega spoza świata przedstawionego, co jest tradycyjną formą obecności muzyki w filmie. Bergman nie akceptował jednak traktowania muzyki filmowej jako elementu drugorzędowego⁴⁹, toteż nie jest ona tłem, lecz równoprawnym medium przekazu treści emocjonalnych, scalającym elementy filmowej narracji. Sarabanda z *Suity c-moll* nr 5 na wiolonczelę solo Bacha rozbrzmiewa w scenie między siostrami Marią i Karin, którym po śmierci Agnes po raz pierwszy udaje się nawiązać autentyczny kontakt. Bliskość, sygnalizowana przez zwrócenie twarzy siostr ku sobie⁵⁰, czułe gesty, dotyk – wcześniej nieobecne w ich relacjach, a nawet histerycznie odrzucane przez Karin – ukazują emocjonalną intensywność tej chwili. Ścieżka dźwiękowa nie przekazuje jednak dialogu, lecz samą muzykę; kontemplacyjna Bachowska fraza i głębokie brzmienie wiolonczeli reprezentują bezpośrednią ekspresję uczuć, wobec której słowa są nieistotne.

Na poziomie modalności mediów następuje tu przemieszanie elementów, które przynosi efekt dezautomatyzacji: scena rozmowy nie jest odbierania na poziomie materialnym poprzez znaki języka (tu – mówionego), lecz semantycznie

⁴⁵ A. Luko, op. cit., s. 88. Ten motyw rozwija film *Sarabanda*, gdzie muzyka staje się wręcz alegorią władzy.

⁴⁶ Luko podkreśla nieprzypadkowy wybór *Preludium* nr 2 Fryderyka Chopina o żalobnym charakterze, zakodowanym cierpieniu, a jednocześnie z parafrazą hymnu *Dies irae* w basie, która zapowiada rozliczenie Ewy z matką. Ibid., s. 77–78.

⁴⁷ Być może ten fakt wyjaśnia popularność muzyki filmowej – oryginalnie skomponowanej – na płytach i koncertach, gdyż jej percepcja i zrozumienie odbywają się w semiotycznych ramach filmowego przekazu, a zatem nie wymagają od słuchacza znajomości zasad i konwencji muzyki klasycznej. Ponadto muzyka filmowa odwołuje się często do stosunkowo dobrze znanego i rozpoznawalnego idiomu późnoromantycznej muzyki symfonicznej. Zob. A.G. Piotrowska, op. cit., s. 23.

⁴⁸ A. Luko, op. cit., s. 106.

⁴⁹ Ibid., s. 48–49, 67.

⁵⁰ O typowym dla Bergmana motywie odwracania twarzy – zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 111–112.

puste znaki muzyki, toteż inaczej kształtuje się modalność sensorialna (jeden głos instrumentu w miejsce dwóch głosów siostr, o różnych tembrach) i spacjotemporalna (ciągłość melodii w miejsce naprzemienności replik). Na poziomie modalności semiotycznej efekt jest jednak podobny – nie ma wątpliwości co do natury wyrażanych emocji, są one niejako wyabstrahowane, a przez to umieszczone w przestrzeni symbolicznej.

Suita wiolonczelowa Bacha towarzyszy także scenie pogodzenia Agnes ze śmiercią, kiedy służąca Anna zgadza się ogrzać i utulić zmarłą w matczynym geście czułości. Ujęcie to jest statyczne i skomponowane jak dzieło malarskie, które utrwała stan harmonii i wyciszenia po nieudanych próbach pożegnania Agnes z siostrami. Rozgrywa się bez słów, dotykając najbardziej elementarnych uczuć, zaś Anna jawi się jako „prawdziwe wcielenie natury [...], żywa alegoria macierzyństwa i dobroci”⁵¹. W obu wymienionych scenach semiotyczna pełnia została osiągnięta przy pomocy mediów innych niż język, w obu też muzyka jest nośnikiem istotnych treści.

Muzykę Bacha wykorzystywał Bergman już wcześniej, w filmach traktujących o milczeniu Boga⁵², gdzie wypełnia ona sensem egzystencjalną pustkę w świecie pozbawionym transcendencji. W *Milczeniu*, kiedy rozbrzmiewa temat *Wariacji Goldbergowskich*, obie siostry jednoczą się przez chwilę w zasluchaniu, odrzucając maski obcości i konfrontacyjną retorykę⁵³. Nagle możliwe staje się także porozumienie z hotelowym kelnerem, który przemawia w nieznanym języku, lecz w końcu oznajmia rozpromieniony: „Sebastian Bach”. Muzyka staje się zatem alternatywą dla tytułowego milczenia – reprezentuje metafizyczny wymiar egzystencji oraz komunikację ponad ograniczeniami języka. Tutaj, odwrotnie niż we wcześniej analizowanej scenie z *Szeptów i krzyków*, docierają do widza repliki kelnera, jednak na płaszczyźnie semiotycznej nie dochodzi do ukonstytuowania się znaczeń, poza tym szczątkowym, że jego głos i mimika świadczą o zatroskaniu i chęci pomocy. Znaczący jest też fakt, że muzyka dobiega z radia (jest zatem diegetyczna), czyli jakby z innego świata, który stanowi alternatywę dla obcego, opresyjnego miejsca, czyniąc w nim szczelinę – obietnicę wolności. Scenę tę poprzedza typowo Bergmanowska zapowiedź w sekwencji spaceru Anny przez pełne zgiełku miasto, kiedy w barze przegląda ona lokalną gazetę, a wśród niezrozumiałego tekstu miga wypisane wielką czcionką nazwisko Bacha. Muzyka wyłania się z chaosu jako znak harmonii, a język tylko chwilami bywa środkiem porozumienia.

W *Szeptach i krzykach* Bergman wykorzystał również muzykę Chopina, tym razem liryczny *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4, towarzyszący scenie retrospekcji Agnes, w której ujawnia się jej skomplikowana relacja z matką – inspirowane wspomnieniem Bergmana z dzieciństwa poczucie wyobcowania i nieoczekiwana

⁵¹ T. Szczepański, op. cit., s. 334.

⁵² Nie określam tych filmów (*Jak w zwierciadle*, *Goście Wieczery Pańskiej*, *Milczenie*) przyjętym w literaturze przedmiotu mianem trylogii, gdyż Bergman zdementował tę interpretację. Zob. O. Assayas, S. Björkman, op. cit., s. 77–78.

⁵³ Według Szczepańskiego symbolicznym wyrazem zawieszenia broni między siostrami jest fakt, iż w tej scenie błakający się bez opieki syn Anny, Johan, siada na progu między pokojami obu siostr.

chwila bliskości⁵⁴. Muzyka jest tu niediegetyczna – dobiega spoza kadru, a jednocześnie pełni rolę narracyjną, tworząc semiotyczne kontinuum między sceną modlitwy Anny za zmarłą córeczkę, sceną przechadzki Agnes po mieszkaniu, kiedy bukiet białych róż nagle budzi w niej wspomnienie matki⁵⁵, oraz przywołaniem owego wspomnienia w monologu wewnętrznym (*voice over*) i sekwencji obrazów. W ten sposób rzeczona muzyka konotuje relacje z matką (nieobecna matka Agnes, Anna jako matka dla swojej córki i – symbolicznie – dla umierającej Agnes), poczucie utraty i jej akceptację. Mazurek Chopina rozbrzmiewa ponownie w końcowej scenie, gdy Anna wyjmując pamiątkę Agnes i w skupieniu czyta refleksje o ulotnych chwilach szczęścia w chorobie. Również w tym wypadku muzyka – niczym głos narratora – scala dwie płaszczyzny czasowe: teraźniejszości, w której Anna odczytuje słowa Agnes, i retrospekcji, kiedy narrację przejmują głos Agnes, a obraz materializuje arkadyjską scenerię i bez troskę zabawę sióstr. Mazurek Chopina staje się więc lejtmotywnym nostalgii, wspomnienia i uobecnienia przeszłości⁵⁶.

Zdaniem Szczepańskiego, „[m]uzyczna inspiracja trafnie oddawała asocjacyjną poetykę filmu”, którą w dalszym ciągu opisuje on w muzycznych kategoriach „wizualnych i sonorystycznych refrenów, dramaturgicznych kontrapunktów i symetrycznych zwierciadlanych scen”⁵⁷. Ta interpretacja podąża wyraźnie śladem Bergmanowskiego myślenia o filmie w kategoriach muzycznych, które otwierają dzieło na wielość sensów i subtelności znaczeniowych niedostępnych samemu językowi, a także niosą wyobrażenie precyzyjnie zorganizowanej formy. Takie rozumienie bliskie jest romantycznej filozofii muzyki, w której traktowana była ona jako najdoskonalsza ze sztuk z racji swojej poetyckiej nieokreśloności. Przy tym Bergman odwołuje się do form muzyki absolutnej, jak sonata, suita czy miniatura instrumentalna, które mogą pomieścić różnorodne muzyczne treści, nastroje i emocje. W ten sposób muzyka jest otwarta na skojarzenia i interpretacje w kategoriach semantycznych, nie tracąc nic ze swej muzycznej autonomii⁵⁸.

Film jako muzyka

Bergman wykorzystuje kreacyjny potencjał różnych mediów. Muzyka w filmie, jako medium podporządkowane warstwie wizualnej i werbalnej, nie tak łatwo poddaje się refleksji teoretycznej. Jest jednak równoprawnym elementem intermedialnej całości dzieła filmowego, wzbogacając je o dodatkowe sensory, wynikające ze specyfiki medium muzyki i jego modalności (przypomnijmy, że modal-

⁵⁴ I. Bergman, *Laterna magica...*, s. 7–8.

⁵⁵ Luko zaznacza możliwość diegetycznej funkcji muzyki w tej scenie, gdyż może ona dobiegać z innego pokoju, grana przez jedną z sióstr. A. Luko, op. cit., s. 113.

⁵⁶ Ibid., s. 116–117.

⁵⁷ T. Szczepański, op. cit., s. 336.

⁵⁸ Zob. L. Kramer, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley 2002, s. 4. Dla Kramera znaczenie muzyczne jest uwarunkowane kontekstualnie, jako że traktuje on muzykę jako kulturowy trop podmiotowości. Muzyka znaczy nie przez to, co mówi, ale przez sposób, w jaki stwarza symbolizację doświadczenia. Ibid. s. 7.

ność semiotyczna jest związana z materialną, sensorialną i spacjotemporalną). Jak wynika z wypowiedzi Bergmana na temat muzyki w kontekście filmu, stanowiła ona dla niego wzorzec spójności formalnej dzieła filmowego, które miało być tak doskonałym zestrojem jakości, jakim w swej istocie jest muzyka. W tych kategoriach pisał o filmie już w 1953 roku w artykule *Vi är cirkus!*: „Pewien wielki muzyk powiedział kiedyś: Muzyki nie można objąć rozumem, jest ona niezbywalną domeną uczucia. Sądzę, że to samo dotyczy filmu, który jest bliższy muzyce niż jakikolwiek inny gatunek sztuki (teatr, literatura, malarstwo, rzeźba)”⁵⁹. Koncepcję dramatu kameralnego dla filmu *Jak w zwierciadle* tak scharakteryzował w *Obrazach*: „Między dramatem kameralnym a muzyką kameralną nie ma granicy, podobnie jak między ekspresją filmową a muzyczną”⁶⁰. Również braki tego filmu, przede wszystkim błędy obsadowe, scharakteryzował w kategoriach wykonania muzycznego jako kwartet smyczkowy, „w którym jeden instrument cały czas fałszuje, a drugi gra zgodnie z partyturą, ale bez interpretacji. Trzeci instrument gra czysto i pewnie [...]. Cudem jest Harriet Andersson, która odtwarza rolę Karin z absolutną muzykalnością”⁶¹.

Bergman był zatem krytyczny wobec wszystkich elementów procesu twórczego w swej pracy scenarzysty i reżysera. Krytycy również znajdowali w jego twórczości mielizny i autoplagiaty. Po premierze *Jesiennej sonaty* jeden z francuskich dziennikarzy skrytykował manierę filmu, twierdząc, że Bergman zrobił film w stylu Bergmana. Sam reżyser zgodził się z tym krytycznym określeniem⁶², które wskazywało na powielanie wcześniejszych wzorów. Uznał, że ten film jest nieudany, gdyż dominująca w nim konwencja realistyczna dała efekt dystansu i emocjonalnego chłodu⁶³. Film ten, mimo muzycznej tematyki, nie był dostatecznie „muzyczny” w Bergmanowskim sensie.

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, filmy Bergmana, choć w dużej mierze posługują się słowem, w swojej konstrukcji zmierzają ku temu, by osłabić komunikacyjną funkcję tekstu scenariusza i za sprawą innych mediów przenieść go w sferę snu, fantasmagorii i semiotycznej nierozstrzygalności, czyli pewnej – metaforycznie rozumianej – muzyczności. Niezależnie od tego muzyka, obecna w filmie akustycznie i wizualnie, wchodzi w relacje semiotyczne ze słowem, obrazem i montażem, dając efekt odrealnienia, ale też zyskując bardziej uchwytnie sensory, dzięki czemu może ona funkcjonować jako element narracji filmowej. W tym sensie Bergman pozostał wizjonerem i klasykiem kina.

⁵⁹ I. Bergman, *Artiklar, essäer, föredrag*, Stockholm 2018, s. 44, tłum. moje – M.W. -C.

⁶⁰ I. Bergman, *Obrazy...*, s. 248.

⁶¹ Ibid., s. 256. Pierwsze uwagi dotyczą Larsa Passgård, który nie poradził sobie ze złożonością psychologiczną postaci Minusa, oraz Gunnara Björnstranda obsadzonego w roli niezgodnej z jego filmowym *emploi*, a poza tym – zdaniem Bergmana – źle napisanej.

⁶² O. Assayas, S. Björkman, op. cit., s. 58.

⁶³ Ibid., s. 67.

Bibliografia

- Assayas O., Björkman S., *Bergman. Rozmowy*, przeł. M. Falski, W. Gilewski, Warszawa 2007.
- Bergman I., *Artiklar, essäer, föredrag*, Stockholm 2018.
- Bergman I., *Każdy film jest moim ostatnim filmem*, przeł. T. Szczepański [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- Bergman I., *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1991.
- Bergman I., *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa 1993.
- Bergman I., *Sonata jesienna. Jajo węża*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1980.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, eds. J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer, Lund 2007.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Elleström L., *The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations* [w:] *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. L. Elleström, Basingstoke 2010.
- Gado F., *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham 1986.
- Gervais M., *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*, Montreal 1999.
- Gorbman C., *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington 1987.
- Kramer L., *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley 2002.
- Kramer L., *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, Berkeley 1984.
- Kramer L., *Signs Taken for Wonders. Words, Music, and Performativity* [w:] *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds. S.M. Lodato, S. Aspdén, W. Bernhard, Amsterdam 2002, s. 35–47.
- Kress G., van Leeuwen T., *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London 2001.
- Laretei K., *Såsom i en översättning. Teman med variationer*, Stockholm 2004.
- Luko A., *Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*, New York 2015.
- Media Borders. Multimodality and Intermediality*, ed. L. Elleström, Basingstoke 2010.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Piotrowska A.G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Szczepański T., *Zwierciadło Bergmana*, wyd. 3, Gdańsk 2007.
- Törnqvist E., *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, Stockholm 1993.
- Wasilewska-Chmura M., *Literatura i muzyka w przestrzeni intermedialnej. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011.
- Zern L., *Se Bergman*, wyd. 2. poprawione, Stockholm 2018.